ABENTEUER PROGRAMM

MUSIK IM KONTEXT

Die Spannung steigt: Habe ich das »richtige« Programm gewählt?

VON TILMANN BÖTTCHER

AN WELCHE KONZERTE UND KONZERTPROGRAMME ERINNERN WIR UNS? WAS BLEIBT IM GEDÄCHTNIS? FRAGEN WIR FÜNF MENSCHEN, WERDEN WIR FÜNF VERSCHIEDENE ANTWORTEN ERHALTEN. GENAUSO, WIE WIR ALS MUSIKER KONZERTE UND PROGRAMME IMMER WIEDER NEU UND ANDERS ERLEBEN, REAGIEREN WIR ALS HÖRER UNTERSCHIEDLICH AUF DAS, WAS UNS GEBOTEN WIRD. SOGAR UNSERE MOMENTANE STIMMUNG KANN STARK AUF UNSERE WAHRNEHMUNG EINWIRKEN: EIN UND DASSELBE PROGRAMM KANN UNS AN DEM EINEN TAG SINNVOLL, AM NÄCHSTEN MISSGLÜCKT VORKOMMEN. WAS EIN MENSCH ALS SINNVOLLE KLAMMER ZWISCHEN STÜCKEN EMPFINDET, DEKLARIERT DER ANDERE ALS PFUSCH; EINE ZUSAMMENSTELLUNG, DIE UNS ZUNÄCHST ZUFÄLLIG SCHEINT, BRINGT SPÄTER VÖLLIG NEUE VERBINDUNGSLINIEN ZWISCHEN DEN STÜCKEN ZUTAGE.

PLANUNG

Foto: aerogondo - fotolia.de

Wenn also die Reaktionen auf ein und dasselbe so unterschiedlich sein können, wenn es also so viele gute Konzertprogramme wie Geschmäcker in der Welt gibt: Können wir dann überhaupt Kriterien für ein gutes Konzertprogramm aufstellen? Wir können uns zunächst einmal überlegen, in welchen Kontexten das Konzert steht, das wir planen möchten, können ein Netz unterschiedlichster Verbindungslinien spannen, um zu verhindern, dass wir uns völlig vergaloppieren. So können wir im Laufe der Zeit das Gespür für die Rahmenbedingungen immer weiter verinnerlichen, um frei zu werden für kreative Programmplanung, für eine Planung, die dazu beiträgt, dass unser Publikum in unser Konzert hineingezogen wird und sich von uns berühren – vielleicht sogar: verändern lässt.

SPANNUNGSFELD KONTEXT

Wenn ich mich daran mache, ein Konzert zu entwerfen, muss dieses im Normalfall auf die vorgegebenen Rahmenbedingungen des Konzerts abgestimmt sein: Wo spiele oder singe ich? Wer singt und spielt? Wie viele Mitwirkende gibt es? Welches Publikum spreche ich an? Zahlt das Publikum Eintritt und wenn ja, wieviel? Diese Rahmenbedingungen stehen in Zusammenhang mit drei Fragen:

1. Welche künstlerischen Ziele sind mit dem Konzert verbunden? Im Grundsatz ist das die Frage, welchen künstlerischen Anspruch das Programm in seinen Teilen und seinem Gesamtkonzept hat.
2. Welche sozialen Ziele werden mit dem Konzert verfolgt? Fördere und fordere ich die beteiligten Musiker mit diesem Konzert? Gerade bei Musikschulen, bei Laienorchestern, Blaskapellen, Musikvereinen spielt die Frage nach dem Stellenwert des Sozialen in der Konzertplanung eine zentrale Rolle. Aber auch die Frage »Fördere und fordere ich das Publikum mit diesem Konzert?« kann auf Zielgruppen mit besonderen Bedürfnissen hinweisen, vielleicht auch auf Konzerte mit pädagogischem Bezug – sowohl für junge als auch für ältere Menschen.
3. Welche wirtschaftlichen Ziele sind abgesteckt? Präzise: Muss oder will ich mit dem Konzert Geld verdienen? Wie teuer kommt mich das Konzert? Als Konzertveranstalter (im weitesten Sinne) habe ich heute die Möglichkeit, diese Ziele immer wieder neu zu stecken.

KONTEXTE: ZWISCHEN KUNST UND KOMMERZ?

Die Kontexte, innerhalb derer ich ein Konzertprogramm so aufbauen kann, dass es anlässlich eines bestimmten Konzerts funktioniert, können wir also systematisieren. Wir können jedes Konzert innerhalb eines Koordinatensystems der drei Eckpunkte verorten: Wie schwer wiegen bei dem Konzert künstlerische Aspekte, wie schwer soziale Aspekte, wie schwer wirtschaftliche Aspekte? Für jedes Orchester, für jeden Konzertveranstalter sieht das Dreieck in jedem Moment anders aus. Denken wir an ein städtisches Blasorchester: Der neue Dirigent schlägt als Hauptwerk für den zweiten Teil des Sommerkonzerts Paul Hindemiths »Symphonie in B« vor. Künstlerisch wird sicherlich zunächst niemand widersprechen: Die Symphonie gehört unbestritten zu den bedeutendsten Werken für Blasorchester. Ein weiterer künstlerischer Blick könnte jedoch auch der sein: Können wir mit unserem gerade deutlich verjüngten Klangkörper, dessen Mitglieder sich finden müssen, das Werk angemessen interpretieren? Und die Mitglieder des Programmausschusses fragen zu Recht: Werden wir das Werk ohne Extraproben auf die Bühne bringen? Unsere berufstätigen Mitglieder könnten bei zu vielen Extraterminen die Segel streichen. Ein weiterer, das soziale Gefüge betreffender Einwand könnte sein: Die jungen Mitglieder des Orchesters könnten sich erstens unter Druck gesetzt fühlen und zweitens, derart anspruchsvolle Literatur nicht gewöhnt, von den Hindemithschen Dissonanzen abgeschreckt werden – können wir wirklich alle Orchestermitglieder mit diesem Stück mitnehmen? Und, um die wirtschaftliche Komponente nicht zu vergessen: Das Sommerkonzert ist die große Einnahmequelle des Orchesters. Ist Hindemith wirklich das optimale Stück für einen lauen Open-Air-Sommerabend? Ist sich der Kassierer des Vereins der Tatsache bewusst, dass für die Symphonie Leihgebühren und Tantiemen anfallen, die deutlich höher sind als das, was man normalerweise als kleiner Verein aufbringen möchte?

Es gibt immer eine Verbindung zwischen den eigenen Leitbildern und den Konzertprogrammen, die man spielt.

Denken wir an einen Musikschulleiter, der in einem Sommer-Vorspiel seine Klarinettenklasse präsentieren möchte. Er weiß, dass sein Klarinettenlehrer eine der Stützen der Schule ist. Zum Konzert haben sich einige regionale Politiker angesagt – es ist Wahlkampf. Stellt er das Programm mit Schülern von klein bis groß zusammen? Damit würde man sich als breit aufgestellt präsentieren. Führt man nur die besten Schüler mit Anspruchsvollem vor? Das würde den Ruf der Klarinettenklasse als Kaderschmiede festigen! Man ahnt, dass es hier zu spannenden Diskussionen zwischen Musikschulleiter und seinem Klarinettenlehrer kommen könnte ...

EXKURS LEITBILD

Man kann bei jedem Konzert all diese Fragen neu bearbeiten. Man kann jedoch auch in regelmäßigen Abständen – spätestens, wenn ein neuer Dirigent verpflichtet wurde, der Musikschulleiter gewechselt hat oder ein komplett neuer Vorstand die Geschicke des Musikvereins lenkt – sich Gedanken darüber machen, wer oder was das eigene Orchester oder die eigene Institution denn eigentlich ist, was ihre Ziele sind. In Amerika ist es viel üblicher, dass sich Institutionen durch Leitbilder Klarheit über ihre Ausrichtung verschaffen – sogar und auch Laienorchester, oder die lokale Blasmusik. Diese Leitbilder sind sicherlich kein Allheilmittel, aber sie können helfen: wenn man die eigenen Wünsche, Träume und Ideale genauer beleuchtet und explizit formuliert, ist die Wahrscheinlichkeit größer, dass man auf lange Sicht zu ihnen steht. Ein Konzertprogramm, das den eigenen Idealen und Träumen widerspricht, wird schwieriger zu vermitteln sein. In Worte gefasst oder nur unterschwellig: Es gibt immer eine Verbindung zwischen den eigenen Leitbildern und den Konzertprogrammen, die man spielt.

PROGRAMME IM KONTEXT

Aber nicht nur das Konzert selbst, sondern auch sein Programm können wir in Bezug auf seine Kontexte untersuchen. Diejenigen, von denen wir bisher gesprochen haben, sind so etwas wie der Rahmen, der ein Konzert hält. Diejenigen, die wir jetzt besprechen, betreffen die Bezüge, die sich zwischen den Inhalten des Konzerts und weiteren Parametern herstellen lassen.

Zunächst können wir uns fragen: Wie schaffen wir es, dass das Programm mit uns oder unserem Ensemble zu tun hat? Vermitteln wir einen Bezug zum Programm?
Der nächste Schritt wäre: Wie beziehen wir das Programm auf unser Publikum, auf unseren Saal, auf unser Umfeld? Ist das Programm der Größe des Saals angemessen? Kommen hauptsächlich Eltern, Freunde, Verwandte? Oder vielleicht vor allem Kulturinteressierte aus Stadt und Region? Senioren?
Der dritte Schritt: Steht unser Programm in Konkurrenz zu unseren Mitbewerbern um die Gunst des Publikums? Spiele ich zum Beispiel als Laienorchester in einer kleinen Stadt dieselbe Sinfonie, die eine Woche zuvor das örtliche Opernorchester auf die Bühne gebracht hat?

DIE KÜR: KREATIVE PROGRAMMPLANUNG

Der vierte Schritt, der aber gleichzeitig eine ganz neue Tür öffnet, ist der folgende: Welche inhaltlichen Bezüge gibt es innerhalb des Programms, welche Verbindungen bestehen zwischen den Stücken? Welche Verbindungen bestehen zwischen den Stücken und anderen kulturellen Kontexten? Welchen dramaturgischen Bogen schlagen wir mit unserem Programm? Was möchten wir denn überhaupt spielen?

Hat man die bisher behandelten Themen verinnerlicht, laufen viele Überlegungen bezüglich der künstlerisch oder wirtschaftlichen Einordnung von Programmen unbewusst ab. Ist man in der Geschichte des eigenen Ensembles verwurzelt, weiß man, welche Stücke in den letzten Jahren gelaufen sind, welche mit dem Ensemble verbunden sind, kennt womöglich auch die Konzertprogramme der Konkurrenz.

All die Kontexte, von denen bisher die Rede war, existieren, ob man von ihnen Notiz nimmt, oder nicht. Je klarer man sich ihrer bewusst ist, desto weniger aber wird man sie als Zwang oder Fessel empfinden, desto klarer wird der eigene Blick für die unendlichen Möglichkeiten, die sich für jedes Konzert ergeben.

Auf der Suche nach diesen Möglichkeiten, mag es manchmal scheinen, als seien inhaltliche und formale Kontexte von Konzerten gottgegeben: Ein Symphoniekonzert beginnt mit einer Ouvertüre, es folgt ein Solokonzert, nach der Pause gibt es eine große Sinfonie. Ein Violinrecital beginnt mit einer barocken Sonate, es folgt Beethoven, nach der Pause Romantik oder/und ein Bravourstückchen. Die Möglichkei-

Foto: bananna - fotolia.de

ten kreativer Programmplanung aber sind unendlich viel größer. Werfen wir dazu einen kurzen Blick auf die Geschichte des Konzertwesens.

EINE (SEHR) KURZE GESCHICHTE DES KONZERTS

Die Rahmenbedingungen für Konzerte – für ihre Formen und für ihre Programme! – haben sich über die Jahrhunderte ständig gewandelt wie die Gelegenheiten, anlässlich derer man öffentlich Musik machte. Lassen Sie uns Konzert als eine Veranstaltung definieren, bei der es neben dem Musiker oder den Musikern ein Publikum gab oder gibt und bei der Publikum und Musiker sich ausschließlich (oder größtenteils) der Musik zuwenden. Denn über lange Zeit

> ***» Lang genug musste ein Programm damals sein, an Aufwand durfte nicht gespart werden. «***

war Musik fast ausschließlich funktional eingebunden: Es gab Tanzmusik für den Tanzboden, sakrale Musik in der Kirche, bestimmte Musik erklang bei Begräbnissen, andere bei repräsentativen Anlässen. Dann begannen im Italien des 16. Jahrhunderts reiche Bürger, allein zum Spaß miteinander Musik zu machen: Man traf sich zur »Musica da camera« – Symbol sind die um ein zentrales Stativ herumgebauten Notenpulte, die in der Mitte der Musizierenden standen. Mit der Zeit gesellte sich Publikum dazu und das Konzert, wie wir es heute verstehen, entstand: Vor allem an den europäischen Fürstenhöfen entstand eine Konzertkultur, der wir einen nicht unbeträchtlichen Teil des weltlichen Repertoires des 16. und 17. Jahrhunderts verdanken: Die Kontexte dieser Konzerte waren lange Zeit fix und nicht verhandelbar: Man stelle sich ein Konzert vor, das das Orchester des Mannheimer Kurfürsten, die sogenannte Mannheimer Hofkapelle, gegen Ende des 18. Jahrhunderts für seinen Dienstherren gespielt hat. Ausgangs- und Mittelpunkt aller Überlegungen war der Fürst. Der Kapellmeister, der das Programm zu basteln hatte, musste sich fragen, wie er seinen Dienstherren am besten unterhalten würde und, nicht zu vergessen, ihn beim Publikum in das rechte Licht rückte. Lang genug musste ein Programm damals sein, an Aufwand durfte nicht gespart werden, die Musik ausschließlich nach der neusten Mode. Vielleicht hatte der Fürst eine befreundete Gräfin zu Gast, die auf der Harfe dilettierte, und die dringend in das Programm eingebunden werden musste, so legte es der Haushofmeister nahe! Die Mitglieder des Hofes, ihre Freunde und Verwandten wirkten solistisch und im Ensemble bei musikalischen Aufführungen mit (eine starke Form der Publikumsbindung, wie sie heute noch bei Open-Philharmonic-Konzerten vieler Profi-Orchester praktiziert wird, die Laien einladen, gemeinsam mit ihnen zu musizieren), ein Gutteil des Repertoires wurde in dem Wissen um diese Notwendigkeit geschrieben. Mit dem Aufkommen des Bürgertums entstanden Konzerthäuser in England, in Deutschland und Österreich gab es die Akademien – gesellschaftliche Ereignisse mit Musik. Die Komponisten wurden immer selbstständiger und schufen Musik, die nicht allein zur Freude eines feudalen Dienstherrn entstand, sondern für ein (zahlendes) Publikum. Neue Ausbildungsformen brachten besser ausgebildete Musiker hervor: Ihr Niveau und die Ansprüche der Komponisten schraubten sich gegenseitig hoch, bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts Konzerte gerade mit symphonischer Literatur – man denke zum Beispiel an Bruckners Symphonien – im gegenseitigen Anspruch, den Publikum und Musiker aneinander stellten, beinahe zu einer Art Gottesdienst wurden. Im 20. Jahrhundert stießen dann Jazz und Chanson dazu – zwei musikalische Formen, die aus zunächst dunklen Kneipen stammend, sich im Konzertwesen etablierten und dort für eigene Formate sorgten. Schließlich, mit dem Aufkommen des Pop, entstanden auch nach und nach Großkonzerte, die mittlerweile bis zu 100 000 Menschen anziehen.

RELATIVITÄT

Die Quintessenz aus diesem winzigen historischen Exkurs kann für uns nur bedeuten: Die Konzertformen, die wir heute erleben, sind nicht gottgegeben, sondern menschengemacht und historisch bedingt. Es ist also, mit Blick auf die Musikgeschichte, erst eine verhältnismäßig kurze Zeit »normal«, dass beim Symphoniekonzert 1600 ähnlich gekleidete Zuschauer mit Blick in dieselbe Richtung in Reihen hinter- und nebeneinander sitzen, um 120 merkwürdig kostümierte Orchestermusiker zu erleben, die ihnen gegenüber sitzen und ein zweistündiges Werk ohne Pause zu Gehör bringen. Es ist auch nicht seit Anbeginn der Zeiten so, dass während der Darbietung die Zuschauer sitzenbleiben, nicht zwischen den Sätzen klatschen (in Mitteleuropa), nicht essen oder nicht telefonieren (was in einigen Ländern der Welt mittlerweile recht üblich sein soll). All diese Gegebenheiten lassen sich hinterfragen und bieten somit Möglichkeiten für Änderungen, für Neuerungen und Experimente. Sie müssen immer wieder neu mit Sinn erfüllt werden.

Die gesellschaftlichen Konventionen, die rund um ein Konzert geflochten sind, sind dem regelmäßigen Konzertgänger vertraut und führen deshalb dazu, dass er sich wohl und sicher fühlt. Für jemanden, der nicht oft ins Konzert geht, oder einzelne dieser Konventionen ablehnt, sind sie ein Grund für Unruhe und können letztendlich dazu führen, dass er darauf verzichtet, die Musik zu hören, die im Zentrum all dieser Rituale zu stehen scheint. Konventionen und Rituale zu kennen und wahrzunehmen, kann sowohl bei der Programmplanung, als auch bei dem Versuch helfen, neues Publikum für Konzertveranstaltungen zu gewinnen. Und es kann dazu beitragen, für das bestehende Publikum den Konzertbesuch noch wertvoller, noch attraktiver zu gestalten. In der Folge können wir über alternative Konzertformen wie zum Beispiel Wandelkonzerte, Gesprächskonzerte, Dinerkonzerte, Konzerte an ungewöhnlichen Orten, Konzerte mit den Musikern im Publikum usw. nachdenken.

> ***» Wie aber finden wir überhaupt Musik? Selbst so viel Musik wie möglich zu hören und zu spielen! «***

Welches Feuerwerk an Ideen sprudelt allein dann, wenn wir uns vornehmen, eine bestimmte historische Konzertsituation als Basis für das eigene Konzert zu nehmen und von hier aus nach Stücken, nach einer Form für das Konzert zu suchen.

WIE FINDET MAN MUSIK?

Wie aber finden wir überhaupt Musik? Der vielleicht wichtigste Ratschlag – der manchem überflüssig erscheinen mag, ist folgender: Selbst so viel Musik wie möglich zu hören und zu spielen, selbst dann, wenn ich gerade nicht auf der Suche nach einem Konzertprogramm bin. Wenn man in einer Hochschulstadt wohnt: Die täglichen Programme der Musikhochschulen sind voll von klassischen, ungewöhnlichen, neuen Stücken, von denen man noch nie etwas gehört hat. Das Radio bietet thematische oder instrumentenbezogene Zusammenstellungen, Komponistenporträts oder

auch Kunterbunt-Sendungen, in denen Musik verschiedenster Farben und Texte aufeinandertreffen. Hat dieser Komponist auch etwas für meine Besetzung geschrieben? Gibt es wirklich drei Klarinettenquartette von diesem finnischen Komponisten, die ich noch nie gehört habe? Ach, dieser Mensch hat also auch eine Konzertouvertüre zum Thema »Herbst« komponiert? Und natürlich ist mittlerweile das Internet eine wichtige Quelle, um Musik kennenzulernen: sowohl gezielt als auch eher schweifend. Webseiten wie Spotify, die Naxos-Bibliothek, Amazon, YouTube bieten so viel Musik an, dass tausend Musikerleben nicht

> ***» Die Möglichkeiten, Musik zu verschiedenen Themen zusammenzustellen, sind unbegrenzt. «***

ausreichen werden, alles kennenzulernen. Zahllose Seiten bieten Repertoire-Listen für die verschiedensten Instrumente und Ensembles. Für fast jedes Instrument gibt es eigene Websites, auf denen die entsprechende Literatur vorgestellt wird. Die großen Institutionen und Verbände, wie zum Beispiel der VDM (Verband deutscher Musikschulen), die WASBE (World Association of Symphonic Bands and Ensembles) oder die österreichische Blasmusikjugend veröffentlichen spezialisierte Repertoire-Listen, manchmal sogar, wie der BDLO (Bund Deutscher Liebhaberorchester), zum direkten Ausleihen der entsprechenden Noten (wenn man Mitglied des Verbandes ist). Profunde Nachschlagewerke wie die Führer, die David Daniels sowohl für Symphonic Bands als auch für Orchester veröffentlicht hat, leisten auch weiter gute Dienste, wenn man Stücklängen, Besetzungen und Verlage recherchieren will.

WAS PASST ZUSAMMEN?

Welche Stücke passen nun zusammen? Wie wird ein Konzertprogramm »rund«? Ich kann nach übergeordneten Ideen für ein Programm suchen, nach Schlüsselbegriffen: Das kann ein literarisches Thema sein: »Faust«, »Eichendorff«, »Don Giovanni«. Vielleicht ist der rote Faden das Jubiläum eines Komponisten oder einer Institution: »175. Geburtstag von Peter Tschaikowsky« oder »100 Jahre Hauptbahnhof Leipzig«. Ich kann mein Konzert einem bestimmten Ort widmen: »New York«, »Spanien« oder einem nicht näher definierten: »Über den Wolken«, »Unterirdisch«. Sein Zentrum kann ein Gegenstand der Technik sein wie »Die Uhr«, »Maschinenmusik« oder ein gesellschaftlicher Anlass: »Auf zum Tanz«, »Die fröhliche Jagd«.

Die Möglichkeiten, nun Musik zu diesen Themen zusammenzustellen, sind unbegrenzt. Natürlich gibt es für Orchesterkonzerte die oben erwähnte klassische Kombination von Ouvertüre, Solistenkonzert und Symphonie – und diese Mischung, die manche für abgeschmackt halten, gibt immer wieder den Rahmen für spannende, aufregende Konzertprogramme. Aber wer sagt denn, dass man die Symphonie nicht im ersten Teil spielen, dass man nicht ein Konzert auch ohne Pause spielen oder dass man nicht auf zwei gewichtigere Stücke im ersten Teil einen kleingliedrigeren zweiten folgen lassen kann? Wie wäre es, wenn wir ein Konzert oder gar ein Musikstück immer wieder mit Texten unterbrächen? Wie wäre es, wenn abwechselnd eine große Besetzung unten auf der Bühne und eine kleine Besetzung oben auf der Empore spielten? Und, und, und… Wir sollten uns nur immer wieder die Kontexte des Konzerts ins Gedächtnis rufen und uns fragen, ob zum gegebenen Anlass und für das gegebene Publikum eine eher traditionelle Abfolge oder ein Abend der Überraschungen, ein anspruchsvoller Marathon oder ein überquellender Kessel Buntes angemessen sein könnten.

So wird Programmplanung zu einem sich selbst erneuernden, spannenden Abenteuer, mit dem Ziel, immer wieder die Erwartungen unseres Publikums zu erfüllen – und sie immer wieder neu zu brechen und zu übertreffen.

» LITERATUR ZUM THEMA

Cicconi, Christopher: Band Music, Rowman & Littlefield, 2016. Noch nicht erschienen – hoffentlich genauso sinnvoll wie »Der Daniels«…

Daniels, David: Orchestral Music – a Handbook, Rowma & Littlefield; 5. Aufl., 2015. Unerlässlich für genaue Besetzungsplanung für Sinfonieorchester.

Girsberger, Russ: Sourcebook for Wind Band and instrumental music, Meredith Music Publications, 2014.

Konold, Wulf: Orchestermusik Barock / Klassik / Romantik (Piper, diverse Auflagen, diverse Formate). Orchestermusik-Führer mit kurzen Erläuterungen zu jedem Stück, Besetzungen, ersten Themen und Länge der Stücke.

Manning, Lucy: Orchestral Pops Music, Scarecrow Press, 2. Aufl., 2013.

Reischert, Alexander: Kompendium der musikalischen Sujets, Kassel: Bärenreiter, 2001. Hier finden sich wirklich fast alle musikalischen Sujets, die man sich vorstellen kann. Für thematische Konzerte und einfach zum Schmökern herausragend. Nicht ganz billig: ca. 150 Euro.

Salmen, Walter: Das Konzert, München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1988. Der Klassiker – Beschreibung der Geschichte unseres Konzertwesens und Programmsystems.

Schneider, Klaus: Lexikon Programmusik (2 Bände), Kassel: Bärenreiter, 1999. Große Auswahl programmatischer Musikstücke, die nach ihren Inhalten und nach Titeln geordnet sind. Musikstücke zu den unterschiedlichsten Themen. Inspirierend.

Small, Christopher: Musicking: the meanings of performing and listening, Hanover: University Press of New England, 1998. Weshalb sind unsere Konzerte das, was sie sind? Small definiert Musik als Aktion, befreit sie von ihrer Gegenständlichkeit. Ein spannender Röntgenblick auf und durch unser heutiges (Symphonie-)Konzertwesen.

Stiller, Barbara und Wimmer, Constanze und Schneider, Ernst-Klaus: Spielräume Musikvermittlung, Konzerte für Kinder entwickeln, gestalten, erleben, Regensburg: Con brio Verlagsgesellschaft, 2002. Einmal rund um das Kinderkonzert. Vieles, was hier zum Nachdenken über Konzertformen und -inhalte anregt, muss nicht auf Kinderkonzerte beschränkt bleiben.

Tröndle, Martin (Hrsg.): Das Konzert – Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form, Bielefeld: transcript, 2009. Der aktuelle Stand zum Thema Konzert und Aufführung. Geschichtliches Wissen und Ideen-Fundgrube.

WIR MÜSSEN REDEN!

EINE UNTERHALTUNG ÜBER DAS »PERFEKTE KONZERTPROGRAMM«

Foto: Marco2811 - fotolia.de

DIE DIRIGENTENTÄTIGKEIT SCHEINT MANCHMAL EIN SEHR EINSAMES UNTERFANGEN. DIES WIRD BEREITS DURCH DIE ISOLIERTE POSITION VOR DEM ORCHESTER DEUTLICH. NICHT SELTEN WIRD AUCH DIE QUALITÄT EINES ORCHESTERS AUF DIE FÄHIGKEITEN DES DIRIGENTEN REDUZIERT. SELBST DIE PLANUNG VON KONZERTPROGRAMM ODER PROBENABLAUF ERFOLGT MEIST ALLEINE IM ARBEITSZIMMER. UMSO WICHTIGER ERSCHEINT DER REGELMÄSSIGE ERFAHRUNGSAUSTAUSCH MIT ANDEREN DIRIGENTEN.

In solchen Diskussionen können neue Sichtweisen auf alte Probleme entstehen und der Betriebsblindheit vorgebeugt werden. Man erhält wertvolle Impulse für die eigene Arbeit und erkennt nebenbei, dass die Kollegen oft vor denselben Schwierigkeiten und Fragen stehen wie man selbst. Zum Beispiel in Bezug auf die Programmgestaltung...

Jörg Murschinski: Hattest du jemals den Eindruck, ein perfektes Konzertprogramm zusammengestellt zu haben? Wenn ja, welche Stücke, welcher Anlass etc.?

Günter Martin Korst: Nein! Hier stellt sich natürlich sofort die Frage, ob es das gibt, das perfekte Konzertprogramm? Meiner Ansicht nach liegt das immer im Auge oder hier besser, im Ohr des Betrachters. Derweil ich natürlich an viele schöne und auch durchaus erfolgreiche Konzertprogramme denke. Aus jüngster Zeit ist mir ein sehr stimmungsvolles Kirchenkonzert in guter Erinnerung – gemeinsam mit einem Organisten und einer Sopranistin unter der Überschrift »Reflexionen«. Wir verknüpften Werke wie »Stufen« von Jacob de Haan oder »Alternances« von André Waignein mit Orgelwerken und stellten diese gegenüber. Das Besondere daran war, wie die zunächst zögerliche Haltung der Ausführenden einer Begeisterung wich und das Konzert auch begeistert aufgenommen wurde. Aber perfekt? Ich weiß nicht, ob es das gibt.

JM: Ich denke, es gibt Konzertprogramme, die allen Beteiligten ein höheres Maß der Zufriedenheit geben als andere. Dies ist etwa dann der Fall, wenn bei den ausgewählten Stücken die Balance zwischen Anspruch und Genuss stimmt, wenn das Verhältnis von intellektuellem und emotionalem Gehalt ausgewogen ist. Das muss nicht zwangsläufig in jedem Stück der Fall sein, wohl aber aufs Ganze betrachtet, also innerhalb des gesamten Programms. Wenn ein Werk dem Publikum viel abverlangt, sollte man einen Ausgleich schaffen, Ungewohntem beispielsweise etwas Vertrautes gegenüberstellen. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass sich das Publikum auf Vieles einlässt, auch und besonders auf Neues, Fremdes oder Ungewöhnliches. Die Vor-

aussetzung dafür ist aber, im Vorfeld Verständnis für die Intentionen des Komponisten zu schaffen, sei es durch das Programmheft, eine Werkeinführung oder entsprechende Ansagen. Wenn die Zuhörer wissen, was sie erwartet, können sie das Gehörte besser einordnen und gedanklich nachvollziehen. Überdies kommt es auf die Dosis an: Man darf das Publikum sicher nicht überstrapazieren, indem man zu viele solcher Kompositionen aufs Programm setzt. Und zum Ausgleich kann man dann wieder etwas Bekanntes spielen, quasi um die Wogen zu glätten bzw. als »Belohnung« für die Auseinandersetzung mit der schwereren Kost. Was genau und wieviel davon man den Zuhörern zumuten kann, muss jedoch jeder Dirigent im Einzelfall selbst entscheiden. Allerdings erscheinen mir andere Aspekte bei der Programmgestaltung wichtiger. So versuche ich etwa, dass jedes Stück einen anderen Charakter hat, ohne dabei die Gesamtdramaturgie des Programms aus den Augen zu verlieren. Gleichermaßen bin ich bei der Werkauswahl auf ein hohes Maß an handwerklicher Qualität, musikalischer Kreativität und kompositorischer Inspiration bedacht, wenngleich ich sagen muss, dass mir dies nicht immer gelingt. Manchmal muss man einfach Kompromisse eingehen.

GMK: Genau das meine ich: Man muss Kompromisse eingehen! Für mich liegt die Gestaltung eines Konzertprogramms im Spannungsfeld dreier Anforderungen:

» JÖRG MURSCHINSKI

Jahrgang 1973, studierte Musikwissenschaft und Anglistik. Er ist freiberuflich als Dirigent, Lehrer, Arrangeur und Autor hauptsächlich im Bereich der Blasmusik aktiv. Sein Tätigkeitsfeld umfasst unter anderem mehrere Workshops zu den Themen Programmgestaltung, Repertoirekunde und Blasorchesterarrangement an der Musikhochschule Trossingen im Rahmen des dortigen Studiengangs für Blasorchesterdirigenten. Er war zehn Jahre Dirigent der Concert Band der Universität Hohenheim und leitet heute zwei Musikvereine in Südbaden.

Zuerst bestimmen Ort und Anlass meine Überlegungen. Es ist eine Aufgabe für Dirigenten von Blasorchestern aller Leistungsstufen, im Laufe eines Jahres verschiedenen konzertanten Anforderungen gerecht zu werden. Für ein Kirchenkonzert setze ich andere Maßstäbe als für ein Konzert im Saal. Während man bei einer Winterunterhaltung wiederum ein anderes Programm wählen wird als bei einer sommerlichen Serenade.

> ***» Es kommt auf die Dosis an: Man darf das Publikum nicht überstrapazieren.***
>
> ***Jörg Murschinski «***

Dabei darf ich als nächste Anforderung mein Orchester nicht aus den Augen verlieren. Es ist mir wichtig, Werke zu finden, die mein Orchester fördern und fordern, aber nicht überfordern. Wie oft erlebt man Konzerte, bei denen man das Gefühl hat, dass der Wunsch des Dirigenten über den besetzungs- und leistungstechnischen Möglichkeiten seines Orchesters stand. Auch mir ist das schon passiert! Ein weiterer wichtiger Aspekt ist dabei, welche Motivationen die einzelnen Orchestermusiker mitbringen. Gerade die Heterogenität unserer Blasorchester macht auch ihren Reiz aus. Da sitzt der Student neben dem Rentner, der Ingenieur für Raumfahrttechnik neben dem Schreiner, der Schüler neben der Lehrerin. Aber in den Proben sind es alle Musikerinnen und Musiker eines Orchesters, und jeder bringt seine eigenen Vorstellungen mit. Es ist dann Aufgabe des Dirigenten, dies zu kanalisieren, zu kommunizieren und nach Möglichkeit in jedem Konzertprogramm einen Ausgleich für alle zu schaffen, ohne dabei auch noch das Publikum aus den Augen zu verlieren.

Wobei wir beim Spannungsfeld drei angekommen wären – dem Publikum. Dabei gebe ich dir absolut Recht, meinem Publikum etwas zuzutrauen. Auch ich habe die Erfahrung gemacht, dass unsere Gäste dann aufgeschlossen und begeistert reagiert haben, wenn man sie mit auf eine spannende, musikalische Reise genommen hat. Man kann Neues und Ungewöhnliches präsentieren, wenn man für alle einen intellektuellen Zugang schafft. Ich habe in der Vergangenheit sehr gute Erfahrungen mit Werkeinführungen gemacht, bei dem das Orchester direkt musikalisch mitwirkt. Das verlangt zusätzliche Probenarbeit und gute Vorbereitung von Seiten des Dirigenten, kann aber Wunder wirken!

Und obwohl ich versuche, diesen Spannungsfeldern gerecht zu werden, habe ich trotzdem oft das Gefühl, es war wieder nicht das perfekte Konzertprogramm. Woran kann das liegen? An der uns zur Verfügung stehenden Literatur oder den vollkommen anderen Motivationen unserer Musikerinnen und Musiker?

JM: Wahrscheinlich von beidem etwas. Tatsache ist, dass es nicht so leicht ist, ein abwechslungsreiches Konzertprogramm zusammenzustellen, das Publikum und Orchester gleichermaßen zufriedenstellt und dabei auch noch gewissen Qualitätsstandards entspricht. Denn heute klingt Vieles einfach ähnlich. Die Tonsprache in der Blasmusik hat sich global angenähert. Das hängt vielleicht ein wenig mit der Besetzung zusammen, die sich ebenfalls weitgehend vereinheitlicht hat. Doch weit gravierender finde ich, dass man insbesondere bei Neuerscheinungen kaum mehr Unterschiede in der Kompositionsweise ausmachen kann, weder regional noch hinsichtlich des Personalstils. Allerdings glaube ich, dass das ein eigenes Thema ist, das wir vielleicht an anderer Stelle einmal weiterverfolgen sollten. Hinsichtlich der Motivation der Musiker denke ich, dass hier der Dirigent als Pädagoge gefragt ist, der dem Orchester das Wesen der Musik, die gespielt werden soll, näherbringt und beispielsweise dafür Verständnis schafft, dass der ein oder andere Part um eines stimmigen Gesamtbildes Willen manchmal etwas weniger aufregend ausfällt. An einer guten Komposition lässt sich dabei mehr erklären, darstellen und letztendlich auch lernen als an einer mittelmäßigen. Leider ist die Qualität eines Werkes für den Musiker kaum aus der Einzelstimme ableitbar oder von einem Platz innerhalb des Orchesters aus zu beurteilen – auch wenn manche Musiker meinen, es wäre so. Klanglich offenbart sich der kompositorische Masterplan nämlich erst, wenn alle Stimmen im richtigen Verhältnis zueinander zusammenwirken, und diesen Überblick erhält man nur außerhalb des Orchesters. Die Spieler müssen also dem Dirigenten vertrauen, der Dirigent aber muss im Gegenzug dieses Vertrauen schaffen. Natürlich wird man nicht bei jedem Stück alle mit im Boot haben, dafür sind – wie Du schon angedeutet hast – die Vorlieben wie auch die Vorbildung der Musiker zu heterogen. Doch warum sollten nur die Dirigenten Kompromisse eingehen müssen? Es schadet auch einem Musiker nicht, einmal ein Stück spielen zu müssen, das ihm eigentlich nicht gefällt, und es trotzdem so gut wie möglich zu musizieren. Das fördert den Zusammenhalt des Orchesters, stärkt den Charakter

Fotos: Lazi & Lazi, privat

und bildet Fähigkeiten aus, die im täglichen Leben von großem Nutzen sein können. Doch zurück zur Ausgangsfrage: Stellst du deine Konzertprogramme nach bestimmten Mottos zusammen oder lässt du dich von anderen, rein musikalischen Überlegungen leiten?

GMK: Ich stelle meine Konzerte gerne unter eine weit gefasste Überschrift, die meiner Konzertplanung einen roten Faden, eine innere Dramaturgie gibt. Eingangs habe ich das Kirchenkonzert »Reflexionen« erwähnt. Diese Überschrift ermöglichte es, ein Konzert mit Werken zu planen, die sich spiegeln und in dem man genau das umsetzen kann, was uns wichtig ist. Gegensätzliches und doch einen inneren Bezug der gespielten Stücke zueinander. Ein Motto kann eben auch einen disziplinierenden Charakter haben. Es sorgt dafür, ein Konzert nicht zu einem Gemischtwarenladen werden zu lassen.

> *Es ist mir wichtig, Werke zu finden, die mein Orchester fördern und fordern.*
>
> *Günter Martin Korst*

Mit einem Höchststufenorchester ist es mir mal gelungen, einen jahresübergreifenden Konzertzyklus über die vier Elemente zu gestalten. An den Hauptwerken lässt sich auch die qualitative Entwicklung des Orchesters über vier Jahre hinweg ablesen. Beginnend mit dem Element Wasser und dem Hauptwerk »Aquarium« von Johan de Meij. Im zweiten Jahr boten wir für das Element Erde Steven Reinekes 1. Sinfonie »A New Day Rising«. Das dritte Konzert war vom Element Feuer und »Der Brand von Bern« von Mario Bürki geprägt, ehe wir im vierten Jahr und als Höhepunkt die »Zeppelin Sinfonie« aus der Feder von Thomas Doss für das Element Luft aufführten. Diese konzentrierte Arbeit an einem Konzertzyklus hat das Orchester geprägt und in vier Jahren geformt. Leider ist es nicht immer leicht, im Laienmusizieren so lange Zeiträume zu planen. Trotzdem kann man mal mutig sein und zwei aufeinander folgende Konzerte in Verbindung setzen. Mottos können auch zu ganzen Konzertevents führen. Mit einem kleinen Mittelstufenorchester habe ich jahrelang Serenadenkonzerte open-air im örtlichen Schlosshof produziert. Unerschöpflich waren die Themen mit Musik aus verschiedenen Ländern, die sich auch im Speisen- und Getränkeangebot des Abends widerspiegelten. Damit hatten wir für ein unterhaltendes Konzert ein Gesamtkonzept, das bei Musikern und Publikum gleichermaßen beliebt war und ich muss gestehen, dass ich selber auch immer viel Freude an diesen Konzerten mit ihrer besonderen Atmosphäre hatte. Allerdings können Mottos aber auch einengen. Ich möchte keine Themen verfolgen, bei denen die abwechselnde Gestaltungsmöglichkeit fehlt. Ein Motto wie »Wilder Westen« oder Ähnliches ruft beim Publikum sofort Assoziationen hervor, die schnell zu einem eingeengten Werkekreis führen. Dann lieber Finger weg von einem Motto und einen klassischen Konzertaufbau verfolgen.

JM: Ich sehe das genauso. Ein Konzertprogramm muss sich nicht in erster Linie interessant im Programmheft lesen, sondern die Stücke müssen beim Hören in ihrer Abfolge gut zusammenpassen. Die Konzertdramaturgie sollte die oberste Leitlinie bei der Werkauswahl darstellen. Ein gut ausbalanciertes Konzertprogramm folgt einer inneren Logik von Spannung und Entspannung. Dabei kann die Folge der Stücke steigernd angelegt sein und auf einen Höhepunkt zusteuern, als Wechselspiel zwischen hochenergetischen und vermittelnden beziehungsweise überleitenden Werken gestaltet werden oder nach vollkommen anderen Prinzipien zusammengestellt sein. Es sollte jedoch immer beachtet werden, dass besondere Reizpunkte eines entsprechenden Gegengewichts bedürfen. Eine reine Ansammlung stark expressiver Kompositionen etwa beansprucht das Publikum über die Maßen einseitig. Bei der Zusammenstellung eines Programms kommt es jedoch auch auf die Dramaturgie der einzelnen Werke an. Wenn zwei Drittel der Stücke demselben Bauplan folgen oder von denselben Stilmitteln geprägt sind, kann das ebenfalls sehr ermüdend wirken, selbst wenn jede Komposition für sich betrachtet eine hohe Qualität aufweist. Bei einem Mottokonzert läuft man überdies Gefahr, bestimmte Werke nur aufgrund ihres außermusikalischen Programms, nicht aber ihrer Qualität wegen ins Programm zu nehmen. Es gibt aber noch einen pragmatischen Einwand gegen ein thematisch gesteuertes Konzert: Unterwirft man sich bei der Programmgestaltung einem Motto oder roten Faden, kann das die Literaturauswahl gravierend beschränken. Dies gilt vor allem für kleinere und weniger leistungsfähige Klangkörper. Denn während man mit Ober- oder Höchststufenorchester auch problemlos die guten Kompositionen aus den unteren Klassen berücksichtigen kann, funktioniert dies umgekehrt natürlich nicht. Das spielenswerte Repertoire ist selbst bei mittlerer Leistungsstufe des Orchesters ohnehin bereits enorm eingeschränkt und würde durch den thematischen »Filter« eines roten Fadens nochmals beträchtlich reduziert. Freilich bemerkst Du völlig richtig, dass weit gefasste Mottos mehr Möglichkeiten zur Programmgestaltung bieten als eng fokussierte, und ich finde es sehr erfrischend, wenn bei der Programmauswahl einmal um die Ecke gedacht wird und ein vermeintlich offensichtliches Motto überraschend aus einer anderen Perspektive präsentiert wird, zumal dadurch auch der in Frage kommende Werkbestand erweitert wird. Doch unter dem Strich bleibt die Begrenzung des zur Verfügung stehenden Repertoires durch außermusikalische Themata unbestreitbar. Seit ich nur noch weniger leistungsstarke Orchester dirigiere, habe ich deshalb kein Mottokonzert mehr durchgeführt. In der Vergangenheit jedoch schon, und einige sind mir auch ganz gut gelungen. Aber weder der eine, noch der andere Weg sind unfehlbare Garanten für ein perfektes Konzertprogramm. Es kommt wohl auf das Momentum an. Man muss den Nerv von Publikum und Orchester treffen und sich selbst noch ohne Scham und schlechtes Gewissen im Spiegel anschauen können. Nichts davon klappt leider immer gleich gut, selbst bei sorgfältigster Werkauswahl. Doch wie bemerkte der spanische Philosoph Baltasar Gracián so treffend: »Sogar das Vortrefflichste hängt von Umständen ab und hat nicht immer seinen Tag.«

GÜNTER MARTIN KORST

Jahrgang 1972. Studium der Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Didaktik der Musik sowie Neuere Geschichte. Er unterrichtet Klarinette, Saxofon und Kammermusik an der Jugendmusikschule Schorndorf und Umgebung. Jurymitglied bei verschiedenen Musikpreisen und bei »Jugend musiziert«. Seit 1996 dirigiert Korst Blasorchester verschiedener Leistungsstufen. Derzeit dirigiert er mit den Orchestern der Musikvereine Ebersbach/Fils und SHW Bergkapelle Wasseralfingen Orchester der Leistungsstufen 3, 4 und 5.

OHNE MUSIK WÄRE DAS LEBEN EIN IRRTUM

KONZERTDRAMATURGIE UND PROGRAMMPLANUNG

VON STEFAN FRITZEN

DER IN DER ÜBERSCHRIFT VERWENDETE THEMATISCHE AUSSPRUCH VON FRIEDRICH NIETZSCHE (1844 BIS 1900), DER VON VIELEN MUSIKERN ZUM LEITMOTIV IHRES KÜNSTLERISCHEN LEBENS GEMACHT WIRD, WEIST AUF DAS ALLUMFASSENDE UND ALLGEMEINGÜLTIGE, ABER AUCH UNAUSSPRECHLICHE JEDER WAHRHAFTEN MUSIK HIN. AUCH FÜR JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749 BIS 1832) WAR DAS UNSAGBARE ALLGEGENWÄRTIG. ER REIMTE: »WAS VON MENSCHEN NICHT GEWUSST, ODER NICHT BEDACHT, DURCH DAS LABYRINTH DER BRUST WANDELT IN DER NACHT.« (AUS »AN DEN MOND«)

Foto: stokkete - fotolia.de

Beide Zitate weisen auch auf die Schwierigkeiten bei der Erarbeitung eines geistig-musikalischen Konzepts für ein überzeugendes Konzertprogramm hin. Nicht von ungefähr ist das Fach »Dramaturgie« an eine Hochschulausbildung geknüpft.

Die Dramaturgin am Nationaltheater Weimar, Kerstin Klaholz, definiert ihre Tätigkeit mit folgenden Worten treffend: »Was ist eigentlich Dramaturgie? Noch dazu im Konzertbereich? Hier wie auch in der Oper oder im Schauspiel ist der Dramaturg sozusagen der theoretische Gegenpart zum ausübenden Künstler, zum Interpreten – und im besten Fall ergänzen sich beide so, dass eine für alle Beteiligten spannende und überzeugende Aufführung entsteht. Meine Aufgabe als Dramaturgin ist: Brücken bauen. Zwischen den Musikern und dem Werk, (...) vor allem aber zwischen den Musikern und dem Publikum. (...) Jeder Zuhörer hat eigene Bedürfnisse und bringt unterschiedliche Erfahrungen mit. (...) Die Musik selbst und unsere eigene Begeisterung als größtes Kapital sollte (...) stets im Mittelpunkt stehen.« Diese verkürzt wiedergegebene Definition einer gelungenen Konzertdramaturgie von Kerstin Klaholz zeigt auch uns Blasmusikern, welche Fragestellungen bedacht werden müssen, wenn wir nicht nur musikalische Nummern aneinanderreihen, sondern uns mit unseren Interpretationen zu einem unverzichtbaren Bestandteil des allgemeinen Musiklebens machen wollen. Der Drang, unsere Blasmusik als eigenständige Gattung zu präsentieren, die noch viel Neues und Unbekanntes zu sagen in der Lage ist, sollte uns dabei beflügeln.

VIELSEITIGKEIT

Der Leiter und Dirigent eines Bläserorchesters, das im großen Chor allgemeiner musikalischer Darbietungen eine wichtige Stimme für sich beansprucht, muss, um nicht nur Werke nachzuspielen, ständig auf der Suche nach interessanten und aussagestarken Werken sein. Voraussetzung dafür ist Literaturkenntnis und nochmals Literaturkenntnis! Die Dirigenten der Amateurorchester bewegen sich zwischen Werk, Ausführenden und Publikum. Ihr Bestreben soll sein, die Bedürfnisse aller Beteiligten zu befriedigen, ohne das eigene künstlerische Profil zu verlieren. Deshalb muss jeder Dirigent über Überzeugungskraft, Kompetenz und musikalische Glaubwürdigkeit verfügen. Selbst bei schwierigen Werken muss er allen Musikern die Si-

cherheit für das Gelingen ihrer Aufgaben und ein künstlerisches Wertebewusstsein vermitteln.

Speziell bei Amateuren ist musikalische Arbeit stets auch Bildungsarbeit. Oft übersteigt ein Werk den Bildungshorizont der Ausführenden; sie lehnen es mit dem Argument »das taugt nichts« oder »das macht keinen Spaß« ab, weil sie es in der ersten »Chaosprobe« noch nicht verstehen, nur die technischen Schwierigkeiten sehen oder wichtige Stimmen in der ersten Probe fehlen, sodass dadurch der Gesamteindruck verzerrt wird. In diesem Fall sollte der Dirigent doch einmal ein paar Sätze zu Faktur und Duktus des Werks und zur Biografie des Komponisten sagen, Dinge, die eigentlich erst im Verlauf der Probenarbeit immer einmal kurz angesprochen werden sollten. Prinzipiell muss jedoch langfristige Probenarbeit so gestaltet sein, dass die Musiker das Wissen erwerben, die Werke in ihren Strukturen eigenständig zu erkennen und damit einen Zugang zu jeder Musik zu erhalten.

ALLEN LEUTEN RECHT GETAN…

Generell soll ein Dirigent nicht unsicher werden, wenn bis zuletzt einzelne Musiker ein Werk nicht mögen, dies auch permanent zum Ausdruck bringen und damit Unruhe im Orchester verbreiten. Das passiert selbst in den großen Kulturorchestern. Als Motivationshilfe vermittle ich zum Beispiel den Ausführenden folgenden Musikantenspruch: »Der Musiker ist ›charakterlos‹, er spielt alles schön!« In der Sächsischen Staatskapelle machten wir uns mit diesem Lapsus linguae »Mut« und bemühten uns um größte interpretatorische Ernsthaftigkeit, wenn uns ein Werk gar nicht gefiel. Letztlich befindet der Dirigent über Wert oder Unwert einer Komposition und benennt das neue Programm und die Werke, die zusammenpassen und sich ergänzen.

Dies heißt allerdings nicht, dass Anregungen der Musiker auf taube Ohren stoßen sollten. Viele Musiker spielen noch in anderen Orchestern und lernen dort auch interessante oder wertvolle Literatur kennen. Ich ermutige meine Musiker immer, mir Stücke zu nennen, die ihnen Spaß gemacht haben und die sie für gut genug halten, auch in unseren Programmen zu erscheinen. Ich sammle über längere Zeiträume diese Vorschläge, um sie gegebenenfalls in eines unserer Programme zu integrieren. Außerdem bereite ich vor jeder neuen Probenphase ein sogenanntes »Bruttoprogramm« von sechs bis acht Werken vor, das ich mir dann gemeinsam mit dem Orchestervorstand und dem künstlerischen Beirat anhöre, um eine endgültige Reihung festzulegen. Diese Zusammenkünfte sind äußerst produktiv für alle, da ich ohne Zeitdruck begründen kann, warum dieses Werk besser in dieses Programm passt und jenes möglicherweise zu einem anderen Zeitpunkt mehr Wirkung auf das Publikum haben wird. Dieses Konzept hat den Vorteil, dass die führenden Persönlichkeiten des Orchesters bereits vor der ersten Probe uneingeschränkt hinter der Programmwahl stehen.

WENN ICH NICHT SPIELEN KANN, TAUGT DIE MUSIK NICHTS

Je höher die Leistungsstufen sind, desto differenzierter werden die Partituren. Nun wollen Laien möglichst immer spielen, keine Pausen zählen und in der Probe nicht »herumsitzen«. Vor diesem Problem steht jeder Dirigent eines Amateurorchesters, der wirklich akribisch und dezidiert arbeitet. Ich versuche zu vermitteln,

dass auch bei den Berliner Philharmonikern im Detail geprobt wird und es eben nun mal Instrumente gibt, die nicht permanent zu spielen haben. Darüber hinaus sage ich den Ausführenden, dass bloßes Durchspielen nur zu Indifferenz und Verschwommenheit des Klanges führen. Oft liegt der dröge und etwas »ruppige« Klang vieler Orchester am fehlenden Mut der Dirigenten, in der Probenzeit wirklich jeden Ton »auszuleuchten«.

WIE FINDE ICH MEINE WERKE?

Der sicherste Weg an solitäre, »untrendige« Werke zu gelangen, ist der Kontakt zu Komponisten. Diese sind im Regelfall immer an einer Zusammenarbeit mit Dirigenten und Orchestern interessiert. Ich bin immer unglücklich oder empört, wenn in Programmen unserer renommierten Vorzeigeorchester nur Bearbeitungen oder Werke von Niederländern, Belgiern oder Spaniern musiziert werden. Haben wir keine guten Komponisten mehr? Wenn ja, dann machen wir sie uns gut! Hierbei wären die Wiederbelebung des Donaueschinger Gedankenguts und dessen Ideale sehr sinnvoll, denn wenn wir nur noch die Werke der arrivierten Komponisten spielen, plustert sich deren Werk immer mehr auf und unsere deutschen Komponisten bleiben »magere Hungerkünstler«, die schon deshalb kaum eine Breitenwirkung haben, weil sie sich nie hören. Wir Interpreten sollten nicht vergessen, dass in der Kunst heute leider genauso wie im Sport erst »das Fressen« kommt. Die »Moral« wird immer nebensächlicher. Unsere Künstler präsentieren sich zunehmend wie Gladiatoren und die Werke dienen nur noch dazu, Rekorde aufzustellen, viel Geld zu verdienen und frenetische Massen zu beglücken. Denken Sie zum Beispiel an Lang Lang. Ich bewundere ihn, aber…!

Bei Amateurmusikern hängen Motivation des Einzelnen und Qualität des Ensembles entscheidend von den musikerzieherischen Fähigkeiten des Dirigenten ab. In einer freundlich-konsequenten Arbeitsatmosphäre sollte er die Ausführenden zur Verantwortung dem Werk und seinem Komponisten gegenüber erziehen und ihnen darüber hinaus klarmachen, dass sie Mittler zwischen Schöpfer und Publikum sind und dass über Wert oder Unwert einer Komposition letztlich nur die Hörer entscheiden sollten.

PROGRAMMTHEMEN

Programmatische Themen sind ein guter Weg, um zu einem geschlossenen Programm zu kommen. In den klassischen Konzerten ist dies weit verbreitet. Man nimmt Jubiläen von Komponisten (in Dresden den 100. Jahrestag der Uraufführung von »Ein Heldenleben« oder einen Brahmszyklus). Die Fragen lauten in diesem Kontext: Was passt zusammen? Welchen geistigen und kompositorischen Einflüssen war der Komponist ausgesetzt? Wer passt von diesen Komponisten mit seinen Werken beispielsweise zur »Akademischen Festouvertüre«? Und vieles mehr.

Das letzte Programm der Dresdner Bläserphilharmonie hieß »Sommerreise«. Erst wählten wir das Thema, dann suchten wir Werke, die zusammenpassten oder sich ergänzten. Ich wollte nur Originalwerke haben, um den Reichtum authentischer Blasmusik auf gehobenem Niveau zu dokumentieren. Neben »Deutschlandbilder« (Bösendorfer) musizierten wir »Silva Nigra« (Götz), die 3. Sinfonie »Slawische« (Koschevnikow), »Kein schöner Land« (van Nooy), »Crescendo« (Bruchmann) und »Alte Welt, neue Welt« für sinfonisches Blasorchester und Jazzband (Dörsam).

Aber auch literarisch-philosophische Themen lassen sich gut miteinander kombinieren. Ich denke zum Beispiel an das Platon-Stück von Melillo oder »Sternenmoor« und »Bis ins Unendliche« von Rudin, auch »Incantation and Dance« von Chance oder »Symphonie Funèbre et Triomphale« von Berlioz. Auch im mittleren Leistungsbereich gibt es zahllose Werke, die sich durch einen ernsthaften Duktus auszeichnen. Ich möchte nur »Der Weg des Wassers (A Little Story Of Water)« von Andrea Csollány nennen. Die Reihe interessanter Werke ließe sich beliebig fortsetzen.

Bei Themen wie zum Beispiel »von Bach bis Beat« finden wir eine reiche Auswahl an interessanten Werken. Dabei wird dem Publikum von Anfang an verdeutlicht, dass vornehmlich Bearbeitungen geboten werden. Unserer Phantasie sind keine Grenzen gesetzt. Für wesentlich halte ich in diesem Kontext, erst die Themensetzung festzulegen und dann nach geeigneten Werken zu suchen. So beugt man relativ sicher einer Klischeehaftigkeit vor. Ein Konzert sollte immer vom ersten bis zum letzten Ton einen großen Bogen schlagen, eine nonverbale Geschichte erzählen ohne nur Programmmusik zu sein.

Ich persönlich wiederhole gern besonders wertvolle Werke von Zeit zu Zeit wieder. Dadurch, dass wir glauben, jedes Programm müsse aus Novitäten bestehen, verhindern wir eine gewisse Nachhaltigkeit besonders guter Musikliteratur beim Publikum. Auch dieses benötigt ein Wiedererkennungserlebnis, um sich mit bestimmten Komponisten zu identifizieren, die in jedem Hörer Saiten zum Klingen bringen. Das klassische Konzertpublikum möchte auch in jeder Spielzeit möglichst »seine« 1. Sinfonie von Mahler hören oder sich von der »Eroica« berauschen lassen. Gönnen wir unserem Publikum also ein »Ah-Erlebnis«. Wir lesen ja auch ein besonders gutes Buch mehrmals oder essen wiederholt ein schmackhaftes Gericht. Als Fazit möchte ich feststellen, dass langfristige und gründliche Konzertplanung bereits über den Erfolg eines Konzerts entscheidet.

> ***» Langfristige und gründliche Konzertplanung entscheidet bereits über den Erfolg eines Konzerts. «***

Für mich gelten vier goldene Regeln für eine gelungene Programmgestaltung:

1. Abrundung des Programms durch inhaltliche und stilistische Vielfalt
Auf die künstlerische und bildungspolitische Verantwortung unserer Blasorchester im allgemeinen Musikleben Deutschlands habe ich in meiner Arbeit hingewiesen. Voller Sorge erlebe ich bei Wertungsspielen und Jahreskonzerten vor allem der unteren Leistungsstufen die zunehmende Reduzierung der Programme auf Titel im »Bigband-Verschnitt« oder »Pseudo-Rock«. Über einem »marschierenden« Drumset erklingen banale Melodien mit einigen wenigen Harmonien. Kompakte und massive Stimmverdopplungen führen zu einem Einheitsklangbild und zur beliebigen Austauschbarkeit der nur durch die Überschriften scheinbar unterschiedlichen Werke. Hinweise auf vielfältige Programmmöglichkeiten bereits in den unteren Leistungsstufen werden von den Verantwortlichen oft mit dem Argument konterkariert, Musiker und Publikum wollten diese »einfache Kost«. Ich habe in meinem langen Berufsleben genau das Gegenteil erlebt, nämlich, dass den Ausführenden musikalisches »Denken« Spaß macht und sie mit Hingabe schon in der Unterstufe an kniffligen und anspruchsvollen, allerdings auch altersgerechten Werken arbeiten. Machen wir es uns also nicht zu bequem!

2. Musikalischer und spieltechnischer Fortbildungsgehalt der Ausführenden
Es sollten in den Programmen immer auch Werke enthalten sein, die nach dem Motto »Schweres wird durch Schwereres überwunden« die allgemeine Orchesterleistung steigern. Viele Orchester zum Beispiel in Franken oder die Bläserphilharmonie in Thum/Erzgebirge beweisen, dass dies auch in kleineren Gemeinden gelingen kann. Diese Orchester sind klingender Ausdruck einer hervorragenden musikpädagogischen Arbeit.

Sowohl in Mannheim als auch in Dresden habe ich meine Arbeit im Mittelstufenbereich begonnen, um überhaupt erst einmal ein musikalisches Konzept vorzugeben. Heute spielt die Dresdner Bläserphilharmonie nahezu ausschließlich Werke der oberen Kategorien 5/6. Dabei wollen die Musiker gerade diese Musik erarbeiten und dabei knifflige Dinge lösen. Gegenwärtig arbeiten wir am nächsten Programm für Februar 2016. Folgende Werke sollen gespielt werden: »Air« von J. S. Bach/Frank van Nooy, »Saxophonkonzert« von Andrea Csollány, »Traveler« von David Maslanka, »Sinfonia Brevis« von Zdeněk Lukáš und als Zugabe, als Schmankerl, »Moment for Morricone«. Neben der sehr virtuosen, jedoch etwas lärmig-vordergründigen Musik von Maslanka wirkt die Lukáš-Sinfonie so wie Glinka neben Bruckner. Beide schufen kostbare Musik, die jedoch gegensätzlicher nicht sein kann.

3. Förderung der Spielfreude aller Ausführenden
Dieser Aspekt hat nicht nur hinsichtlich der Probendurchführung Bedeutung, sondern bereits bei der Werkauswahl. Die verschiedenen Instrumentalregister sollten in den Werken mit eigenständigen Aufgaben und Soli bedacht sein; Stimmen, die nur musikalische »Füllmenge« oder unsinnige Verdopplungen sind, führen bei den Ausführenden schnell zur Langeweile. Bei guter und abwechslungsreicher Musik besteht diese Gefahr nicht. Obwohl das Werk von Maslanka im Satzaufbau und in der Stimmenvielfalt relativ einfach strukturiert ist, bietet es allen Registern hochinteressante Aufgaben, die durch vielfältige Instrumentalkombinationen noch reizvoller werden.

4. Publikumswirksamkeit der ausgewählten Literatur
Gut beraten ist der Dirigent, der sich nicht einem »Medienterror« unterwirft und das spielt, was ohnedies den ganzen Tag in Funk und Fernsehen »dudelt«, sondern sein Publikum durch gezielte und informative Öffentlichkeitsarbeit in den Bildungsprozess mit einbezieht. Dass dies gelingen kann, beweisen die Konzerte vieler hochgeachteter Orchester in Deutschland. In Mannheim zum Beispiel hatten die anspruchsvollen Werke Rolf Rudins die größten Erfolge und wurden mit »stehenden Ovationen« gefeiert. Ebenso konnten in Dresden Andrea Csollány mit ihrer »Aerophonie« oder Jan Van der Roost mit »Credentium« einen Erfolg verbuchen. Allerdings habe ich bei der »Aerophonie« dem Publikum in einer kleinen Einführung die wesentlichen Themen und Motive vorgestellt. Dies erscheint mir legitim; ich habe das sogar bei Barenboim mit den Wiener Philharmonikern erlebt, wo er ein Werk von Pierre Boulez verbal und mit Klangbeispielen im Konzert einführte.

Ein wichtiger Punkt ist auch die Publikumswirksamkeit.

Meine sehr verehrten Leserinnen und Leser, von einer guten Konzertdramaturgie kann man sprechen, wenn nicht nur der Dirigent Spaß an den gespielten Werken findet, sondern es ihm gelingt, die Freude an der Musik auch in die Herzen der Musiker und des Publikums zu senken. Jeder Musiker soll im Umgang mit seinem Instrument erkennen, welche Möglichkeiten er selbst besitzt, um an der Gestaltung eines Gesamtkunstwerks teilzunehmen; jeder Hörer soll durch die dargebotene Musik beflügelt werden, immer mehr und Neues hören zu wollen! Jeder dramaturgisch gut beratene Dirigent kann ihnen dabei helfen.

Foto: zinkevych - fotolia.de

THEINERTS THEMA

MUSIKALISCHER KONTRAST

VON KLAUS HÄRTEL

»AM WICHTIGSTEN IST IMMER NOCH DIE AUSFÜHRUNG«, FINDET MARKUS THEINERT. DOCH NATÜRLICH IST DIE PROGRAMMAUSWAHL FÜR DAS GELINGEN EINES KONZERTS NICHT UNWICHTIG.

Herr Theinert, gibt es »das perfekte« Konzertprogramm?
Natürlich gibt es Konzerte, die sowohl für die Zuhörer als auch für die beteiligten aktiven Musiker zu einem abgerundeten oder sogar vollkommenen Erlebnis werden können. Aber das liegt nicht allein am Programm, sondern auch und vor allen Dingen an der Ausführung. Am Ende stellt sich dann das glückselige Gefühl ein, dass alles gepasst hat. Nur zum Teil ist da die Dramaturgie oder Programmreihenfolge mit verantwortlich. Entscheidend bleibt schlussendlich immer die Herangehensweise an die Musik. Umgekehrt kann es natürlich auch passieren, dass sich die Ausführenden zwar die größte Mühe gegeben haben, aber die wenig organische Aneinanderreihung der Werke die Kontinuität im Erleben verhindert hat, weil die Kontraste zwischen den einzelnen Teilen für das Bewusstsein nicht reduzierbar waren. Dann gewinnt die Programmgestaltung dadurch an Bedeutung, weil sie eben nicht gepasst hat.

Anders gefragt: Gibt es das perfekte Programm nur für den jeweiligen Ort, die jeweilige Zeit, das jeweilige Publikum, das jeweilige Orchester?
Die Akustik eines Konzertsaales spielt natürlich eine wesentliche Rolle bei der Auswahl der Stücke. So haben gewisse Werke in einer Kirche auch unabhängig von der sakralen Bedeutung des Ortes keinen Platz. Sie lassen sich in einer Akustik mit langer Nachhallzeit oder übermäßiger Resonanz nicht verwirklichen. Auf der anderen Seite gibt es Kompositionen, die sehr auf Klang gebaut sind und deshalb in einem Raum mit trockener Akustik einfach nicht zur Geltung kommen. Sicherlich spielt auch die Erwartung und die Aufmerksamkeit des Publikums in unterschiedlichen Kulturen eine Rolle. Mit einem 3-Stunden-Programm wird man bei Zuhörern, deren Aufmerksamkeitsspanne sich auf eine Stunde oder kürzer beschränkt, seine Schwierigkeiten haben. Ein erfahrenes Publikum, das an längere Konzerte gewöhnt ist, dürfte kaum zufriedengestellt sein, wenn die Darbietung bereits nach einer halben Stunde vorbei ist. Das hat in jedem Fall auch mit der Tradition am jeweiligen Ort zu tun.
Eine perfekte Rezeptur ist an solchen Faktoren schwerlich festzumachen. Wir haben in der Vergangenheit erlebt, wie sich die klassischen Konzertprogramme an einem gewissen System orientiert haben, das sich über beinahe zwei Jahrhunderte bewährt hatte. Man wählte eine Ouvertüre als Einstieg und gewährte danach in der Regel einem Solisten die Gelegenheit, sich zu präsentieren. Nach einer Pause folgte dann das Hauptwerk des Abends, zumeist eine mehrsätzige Sinfonie oder Suite. Damit war dann das ideale Menü zusammengestellt, ein Grundkonzept, das in den meisten Fällen auch aufging.
In der Blasmusik kommen an einem Abend aufgrund der im Schnitt wesentlich kürzeren Spieldauer der Stücke sehr viel mehr Werke zur Aufführung als im klassischen Orchesterprogramm. Deshalb ist es auch richtig, dass man sich hier seine Gedanken macht. Dabei muss man auf alle Faktoren achten, die für den inneren Zusammenhang zwischen den musikalischen Strukturen der einzelnen Werke von Bedeutung sind. Dazu gehören vor allem die harmonische Progression, organische Temporelationen sowie der allgemeine menschliche Bedarf an Abwechslung.

Welche Kriterien legen Sie an, um Programme zu gestalten? Wie gehen Sie vor?
Zunächst ist das ein ganz grober Prozess. Ich habe gewisse Stücke im Hinterkopf, die ich ohnehin immer schon einmal aufführen wollte, oder spezielle Auftragskompositionen, die für einen bestimmten Anlass bereits auf dem Tisch liegen. Jetzt gruppiert man also andere Kompositionen um dieses Hauptwerk herum. Denn meistens ist es ein solches Hauptwerk, das in jeder Hinsicht viel mehr Vorbereitungszeit erfordert: in der Planung der Aufführungsdetails und der Orchesterbesetzung sowie in der erforderlichen Probenzeit. Für mich ist hier eine thematische oder kompositorische Verwandtschaft zwischen den Werken nicht unbedingt vonnöten. Natürlich gibt es manchmal anlassbezogene Schwerpunkte – wenn etwa das Konzert einem gewissen Komponisten oder einem bestimmten programmatischen Thema gewidmet ist. Dann erfolgt durch diese Vorgaben eine gewisse Vorauswahl des Repertoires.

> ***»Knüpft man falsch an, kommt es zu Diskontinuität.«***

Aber selbstverständlich sind auch »freie Programme« möglich, selbst wenn diese sich nicht so wirkungsvoll in der Öffentlichkeitsarbeit verkaufen lassen. Bei denen muss man auf nichts anderes achten als auf die inneren musikalischen Bezüge zwischen den Werken. Die sind deshalb so wichtig, weil wir uns als Zuhörer und als Musiker nicht von dem soeben Erlebten trennen können. Wir sind angeregt von einem Werk, quasi in einen anderen Zustand versetzt. Von diesem Zustand ausgehend beschreiten wir den Weg weiter. Wenn man jetzt falsch anknüpft oder uns aus diesem Zustand unsanft herausreißt, kommt es zu Diskontinuität in der Programmabfolge. Das passiert vor allen Dingen dann, wenn wir mehr Aufmerksamkeit auf das außermusikalische Programm richten anstatt die musikalische Spannkraft oder harmonische Dimension einer Komposition zu beachten und von daher den Bezug zum nächsten

Foto: Mannheimer Bläserphilharmonie

Werk herstellen. Vom musikalischen Gehalt her hat Dramaturgie einen echten Sinn. In diesem Falle geht der Programmgestalter – in den meisten Fällen der Dirigent – wie ein Komponist vor. Er baut vom ersten Stück zielgerichtet zum Höhepunkt auf und ermöglicht am Ende des Konzerts auch die entsprechende Entspannungsphase, sodass das Konzert zu einem geschlossenen Erlebnis wird.

Gibt es eine Art Reißbrett, an dem man diese Dramaturgie entwerfen kann?
Wenn es so einfach nach Rezept ginge – Ouvertüre, Solokonzert, Sinfonie –, käme auf den Programmgestalter natürlich nicht so viel Verantwortung zu, wie wenn er sich wirklich Gedanken machen würde, wie die Stücke zusammenpassen. Man muss sich mit den Werken soweit auseinandergesetzt haben, dass man sich bewusst ist, wie diese tatsächlich auf uns wirken. Man muss das selbst durchleben, um entscheiden zu können, wo der Bedarf am Ende eines Stücks entsteht. Das eine Werk geht zu Ende – was ist der nächste Schritt? Worauf ist mein Durst, worauf mein Hunger als nächstes gerichtet? Das Grundtempo eines Werks etwa, die Abwechslung von langsam und schnell, ist ein ganz natürliches Bedürfnis des Menschen. Nach einem getragenen Werk hat er Bedarf nach etwas Bewegung. Nach einem Presto will man etwas zur Ruhe kommen. Dem muss man bei der Programmgestaltung Rechnung tragen. Ein weiterer Aspekt ist die tonartliche Abfolge. Es besteht ein Zusammenhang zwischen dem Schlussakkord des einen Stückes und dem Beginn des neuen Werks. Wenn ich in A-Dur ende und der nächste Akkord erklingt in As- oder B-Dur, dann kann dieser Gegensatz jeden Zusammenhang zerreißen. Es ist wichtig, dass die Tonarten zusammenpassen. Wir sollten uns wie mit einer harmonischen Kadenz durch das Programm bewegen.

Also einfach nur ein Thema – zum Beispiel »Deutschlandreise« – in den Raum zu werfen, wäre zu kurz gedacht?
Wenn ich in der Planung für ein Festkonzert am 3. Oktober mit einem leeren Blatt anfange, dann kommen in einer Art Brainstorming alle Vorschläge und Ideen aufs Papier, die mit einem solchen Jahrestag oder Thema in Verbindung gebracht werden können. In dieser Vorauswahl ist dann sicherlich einiges zu finden, was man ins Programm nehmen kann. Diese Auswahl in eine sinnvolle Reihenfolge zu bringen, ist dann die eigentliche Aufgabe des Dirigenten. Hier darf er sich nicht nur nach der thematischen Einteilung richten. Ein großartiges Beispiel hierfür sind die Suiten, die aus Ballettmusiken großer Komponisten zusammengestellt wurden, etwa »Romeo und Julia« von Sergej Prokofjew. Die Suiten folgen dann nicht mehr der chronologischen Reihenfolge der zugrundeliegenden Geschichte im Ballett selbst, auch wenn sie vom Komponisten ausgewählt wurden. Nimmt er die einzelnen Teile aus der Komposition heraus und reiht sie aneinander, so bleiben sie analog zur der erzählten Geschichte zunächst inhaltlich logisch, aber in der neu entstandenen musikalischen Struktur der verkürzten Suite hat der Komponist bemerkt, dass die Stücke ohne die Zwischenmusiken nicht mehr zusammenpassen. Darum hat er aus dramaturgischen Gründen die einzelnen Sätze vertauscht.

> ***» Ein Konzertprogramm ist wie ein großes Medley. «***

Wenn Sie beispielsweise an einem Medley schreiben und verschiedene Melodien aus einem Musical zur Bearbeitung ausgewählt haben, dann werden Sie dazwischen Modulationen brauchen, die vom Ende der einen zur nächsten überleiten. Diese Überleitungen beziehen sich auf Tonart, Charakter und Tempo der unterschiedlichen Teile. Wenn man nun bei einem solchen Medley diese Überleitungen herausschneidet, hat man in der Regel überhaupt keinen Zusammenhang mehr. Ein Konzertprogramm kann man als ein großes Medley sehen, in dem beim Übergang aber kaum Zeit bleibt, sich auf das nächste Stück einzustellen. Insofern wird der innere Übergang durch die kurze Pause zwischen den Werken überbrückt. Da hilft es natürlich, wenn die inneren Strukturen der Stücke bereits musikalisch aufeinander beziehbar sind.

Durch die Dramaturgie kann man also dafür sorgen, dass das Konzert ein Erfolg wird. Umgekehrt kann die Dramaturgie viel kaputt machen – selbst wenn die Werke gut dargeboten wurden.
Selbst die vollendete Konzertdramaturgie wird einer miserablen Aufführungspraxis nichts hinzuzufügen haben. Da werden wir nicht von einem gelungenen Konzert sprechen können. Die Art und Weise, wie wir an die Sache herangehen, wie das Konzert vorbereitet ist, wie phrasiert wurde, wie die inneren Zusammenhänge durch das Orchester gestaltet wurden, bleibt das Entscheidende. Aber ein Herausgerissenwerden erfordert immer einen Neuanfang. Wir brauchen also eine sinnvolle Programmgestaltung, um das Konzert als Ganzes zum Erlebnis werden zu lassen. Hier gibt es eben keinen Kompromiss oder einen gesunden Mittelweg zwischen dem Abwechslungsreichtum der Werke und dem inneren Zusammenhang. Da sind wir bei einem primären musikalischen Prinzip angekommen: dem des Kontrasts. Jedes Stück in sich lebt vom Kontrast. Ein musikalischer Kontrast ist nicht nur durch Unterschiedlichkeit geprägt, sondern gleichzeitig auch durch das gemeinsame Referenzsystem. Das heißt, wenn der Kontrast für uns Menschen erlebbar werden soll, benötigt er nicht nur Verschiedenheit – wie zum Beispiel ein dreifaches Fortissimo der Blechbläser gegenüber dem Pianissimo einer einzelnen Flöte –, sondern zwischen diesen beiden kontrastierenden Klängen auch etwas Verbindendes in der Instrumentation, in der Harmonik, in der Melodik, in der Rhythmik – in den Grundparametern, welches den Zusammenhang herstellen kann. Dann wird diese Verschiedenheit auch als organischer Motor der fortschreitenden Spannung empfunden.
Keiner von uns wird es gut vertragen, wenn wir ein ganzes Konzert mit Bach-Chorälen gestalten, auch wenn es wundervolle Musik ist. In sich sind diese Meisterwerke unglaublich vollkommen. Aber wenn wir den 17. Choral gehört haben, stellt sich eine gewisse Gleichförmigkeit ein. Wir haben zwar harmonische Unterschiedlichkeiten erlebt und wunderbare Modulation innerhalb der Choräle bewundert, aber unsere Wahrnehmung ermüdet zunehmend. Bei all dem Gemeinsamen, das die Choräle verbindet, fehlt irgendwann die Verschiedenheit. Das heißt: Wir müssen sowohl auf das Gemeinsame achten als auch auf die Abwechslung. Publikum und Ausführende müssen im besten Sinne des Wortes wach und aufmerksam bleiben. Deshalb ist es wichtig, dass man sich auch bei der Programmgestaltung, die sich auf außermusikalische Thematiken stützt, dieses Prinzip der Verschiedenheit und Abwechslung vor Augen führt. Andernfalls wird es nicht nur eintönig, sondern dann werden wir unsere aktive Beteiligung und das Engagement des Bewusstseins nicht auf Dauer aufrechterhalten können. Das ist mit einem Menü im Restaurant vergleichbar. Der Koch muss darauf achten, dass die einzelnen Gänge vom Gast als abwechslungsreich empfunden werden, aber von den Zutaten und der Verträglichkeit her gut zusammenpassen. Übertreibt man den Kontrast, gibt es Magenschmerzen. Durch zu viel Chili auf der Zunge ist die Geschmackswahrnehmung beim nächsten Gang nicht mehr gegeben.